

УДК 7.011

ГРНТИ 18.11

**Этика акционизма: художественная практика и политический жест**

**The Ethics of Actionism: Artistic Practice and Political Gesture**

*Гимельштейн Яков Григорьевич,*

*к.п.н., доцент факультета*

*сравнительных политических исследований РАНХиГС,*

*Санкт-Петербург, Россия,*

*karsson@bk.ru;*

*Долоцкая Наталья Алексеевна,*

*магистр кафедры этики*

*Института философии СПбГУ,*

*Санкт-Петербург. Россия,*

*dolotskaya.n@gmail.com;*

*Щукин Денис Андреевич,*

*к.ф.н., доцент кафедры этики*

*Института философии СПбГУ,*

*Санкт-Петербург. Россия,*

*denishchukin@gmail.com.*

**Аннотация**

В рамках данной статьи определение водораздела между различными модальностями акционизма позволяет говорить об автономности сферы искусства, в рамках которой обращение к социальным и политическим проблемам остается в рамках местоположения постановки вопроса о судьбе истине.

## Abstract

In the article the definition of the watershed between the different modalities of actionism gives an opportunity to describe the autonomy of art as a sphere where the whole range of social and political problems refers to the setting of the question on the fate of the truth.

**Ключевые слова:** акционизм, инэстетика, этика искусства, политический жест

**Keywords:** actionism, inaesthetics, ethics of art, political gesture

Анализ современного искусства с точки зрения концепции инэстетики А. Бадью раскрывает свойства имманентности и специфичности данного концепта, что позволяет говорить об автономности искусства и его способности производить истину(ы) наравне с философией и политикой. Несмотря на независимость этой сферы, вопрос оценки произведенных истин принадлежит этическому полю, что актуализирует тему исторической ответственности художника. Социально-философское исследование акционизма как одного из ключевых направлений современного искусства требует уточнения характера его зависимости от господствующей ценностно-нормативной системы. При этом следует учитывать, что акционизм в настоящее время оценивается не только в качестве специфической художественной практики, но и в качестве механизма политической коммуникации. Нечеткость границ между акционизмом как направлением искусства и как видом политического действия приводит к попыткам оценки этого феномена в преимущественно политических терминах.

Историко-философское исследование – аналитическая реконструкция пути эволюции концепта – позволяет пролить свет на политико-эстетическую диалектику акционизма. Современные попытки осмыслить акционизм как самостоятельное направление в искусстве оказываются успешными только в той степени, в какой авторы концентрируются на формальном аспекте и изолируют содержательный, ссылаясь на универсальность истины искусства, якобы возобладавшую над хаотическими трансформациями форм. Самостоятельность акционизма будто бы заключена в его провокационной сущности – использовании человеческого тела, его отдельных частей и продуктов им производимых, а также иных сакрализуемых объектов символического (икон, животных, государственных), зачастую – с целью осуществления политического жеста. Таким образом, художественный метод, прагматический инструментарий, художник по-прежнему торжествует над смыслом, то есть над тем, что находится в центре произведения искусства. Как первые критики импрессионизма отвергали использование чистых цветов и оптических эффектов, которые

возникали в глазу зрителя в результате их сопоставления, так современные аналитики искусства пытаются изолировать новое объективирующее искусство – перформанс, хэппенинг, объекты, инсталляции, мультимедиа – от традиционного искусства с тем, чтобы предотвратить интеграцию современного искусства в общую историческую ткань и, таким образом, лишить его влияния на формирование стратегий элитарного и массового общественного мышления.

Страх перед интеграцией такого плана объясним: социальность сопротивляется изменениям, революционная сущность традиционного искусства успешно предана забвению в связи с тем, что усилия, требующиеся для сопоставления отдельного произведения с историческим контекстом, который остается единственным гарантом актуальности искусства, далеко превосходят временные и интеллектуальные ресурсы современного зрителя. Тем временем, акционизм – всего лишь закономерное явление в логике развития самостоятельной истины искусства. Целое перформанса несет в себе тот же смысл, какой заключен в целом картины. Косноязычие или революционное изменение, прячущееся в повседневной жизни позади гладких, аккуратно закругленных журналистских формулировок, находит свое выражение в произведениях искусства – то, что не сказано иначе, так как может повредить целостности социального механизма, по-прежнему высказывается в изолированной от общества форме, в некоем вакууме предполагаемого, области чистого воображения, модели вселенной, которая влияет не на общественное устройство непосредственно, но претендует на изменения самого образа мысли человека.

Первые перформансы исторически связаны с творчеством дадаистов и сюрреалистов в начале XX века. Затем их сменяет своеобразное визионерство Марселя Дюшана. Наконец акционизм приобретает черты самостоятельного направления. Он становится «черным квадратом» современного искусства, одновременно точкой отсчета и бездной возможностей, исследование которой постепенно продвигается. Две основных формы акционизма – перформанс и хэппенинг. Первый полноценный перформанс провел музыкант Дж. Кейдж («3,33» минуты тишины), деконструировав традиционную форму концерта классической музыки и спровоцировав зрителей на создание своеобразной пьесы «ропота». Волнующиеся и раздраженные бездействием музыканта у рояля зрители, постепенно начиная возмущаться, создали шум, который музыкант затем использовал в качестве некоей естественной музыки, но, что еще более важно, он разрушил готовые формы социального мышления и действия, а следовательно, и готовые формы интерпретации классического произведения. Идею хэппенинга впервые сформулировал и воплотил Алан Капроу в октябре 1959 года («18 хэппенингов в шести частях»). Спонтанные действия художников, синтез различных форм искусства и предоставление зрителю возможности наблюдать за действиями художников в

реальном времени – наиболее значительные черты хэппенингов. Вот как М. Переверзева описывают суть происходившего во время хэппенинга А. Капроу: «Капроу разделил пространство зала на 3 “комнаты”, поставив прозрачные пластиковые панели. Посетители, переходя в определенное время из одной комнаты в другую, становились свидетелями следующих событий: в одном помещении танцоры исполняли хореографическую композицию, в другом – молодой человек рисовал картины и зажигал спички, в третьем – оркестр играл музыку на игрушечных инструментах. В хэппенинге участвовали Р. Раушенберг, Дж. Джонс, А. Лесли, Л. Джонсон и другие; актеры импровизировали воображаемую пьесу, художники разбрызгивали краску на стены, а заводные куклы двигались и танцевали. В действе Капроу не было ни сюжета, ни программы, ни запланированной последовательности событий, но смысл его хэппенинга состоял в том, чтобы посетители галереи видели и слышали все происходящее одновременно благодаря прозрачным стенкам и хорошей акустике» [5, 455].

Вероятно, наиболее известными представителями первой волны классического перформанса стали венские акционисты, костяк группы – Отто Мюль, Герман Нитш, Рудольф Шварцкоглер и Гюнтер Брус. Впервые акционизм по-настоящему пробует свои силы, выходя за границы разумного, конвенционального, законного. Впервые искусство рискует произвести необратимые изменения в человеческом теле, нарушить табу социальной и политической реальности для того, чтобы произвести парадигматический сдвиг в мышлении. Разворот в сторону болезненно реальной телесности – логическая ступень исторического развития искусства, очередной выход из платоновской пещеры в ситуации, когда иные инструменты исчерпаны, впитаны каучуковой сущностью рутинной социальности: Гойя вынужден был скрывать обнаженную маху, Тулуз-Лотрека и Дега лицемерно травил за изображения танцовщиц и проституток, русский авангард оказался неприменим в процессе создания нового государства наследниками большевистской революции. Но во второй половине двадцатого века все формы репрезентации, в том числе картина, полностью лишились сакрального статуса – две мировые войны уничтожили достижения человечности за прошедшие столетия и поставили во главу угла примитивные потребности тела, вытеснив более сложные проявления человеческой субъективности в область бессознательного.

Безраздельное владычество тела как вещи свело на нет любые попытки репрезентации, но не ликвидировало вопросы, на которые отвечали ее структуры. В результате, единственный холст, который остался для репрезентации истины в руках художника его тело – именно на него была перенесена вся радикальность искусства, и эта стратегия оказалась верной. Попадание в наиболее болезненные точки символического общества и государство спровоцировало репрессивный ответ, но вопросы, поставленные таким образом, закрыть было

уже невозможно – они оказались на свободе, по ту сторону немоты, в которой умер Пауль Целан, не выдержав двойного давления вызовов тела и истины, эти вопросы требовали ответа, часть из них была получена во время революции 68-ого года, часть остается актуальной до сих пор. Венские акционисты преодолели свое военное детство, ликвидировав иллюзорную чистоту и иллюзорное здоровье тела. Герман Ништ описывает в своих воспоминаниях, как в школьные годы, умываясь по утрам в ванне, отделанной белым кафелем и наполненной белыми эмалированными сосудами, он смотрел в зеркало и видел свое неправдоподобно белое лицо, испытывал постоянное острое ощущение тревоги, настолько лживой казалось ему эта белизна, и особенно белизна его тела. Попытка скрыть – вот чему противопоставляет себя искусство, на переднем крае этой борьбы в двадцатом веке оказался хэппенинг, когда обыватель научился без волнения смотреть на Рембрандта, Эль-Греко и Веласкеса. Сложный свет их холстов оказался слишком слабым, чтобы спорить с лампами накаливания, неон, галогеном, кризис вопрошания удалось преодолеть разными способами, но наиболее эффективным из них, как показало время, оказалась провокация в отношении человеческого тела.

В то время как первые акции художники проводили в своих мастерских, создавая произведения на глазах у близких друзей и превращая себя в часть представления и живое орудие, впоследствии процесс создания произведений стал публичной акцией – так работали И. Клайн, Ж. Маттье, Дж. Поллок. И в этом вопросе венские акционисты в 60-х годах двадцатого века серьезно опередили современников: уличные акции – их стихия. Болезненные радикальные трансформации тела подносят к самым глазам обывателя, полностью ликвидируют границы между искусством и его законсервированной, привычной обыденностью.

Травмированное тело художника оказывается трамплином для истины, ее ядро впечатывается в самую мягкость обывательского тела – Гюнтер Брус публично испражняется, мастурбирует, он утверждает: «Нарушение табу – стиль моей работы». Главный вопрос, который он себе задает: почему все эти процессы, которые невозможно отделить от самой сути человеческого существования, должны быть скрыты? Почему мы лишаем их права на смысл, отсылаем на периферию, отказываем себе в философской рефлексии относительно их? Сопряженным с этими вопросами оказывается забвение истины древнегреческой мысли: свобода тела и интерес к нему, спеленутые лицемерной викторианской, бидермайеровской, а затем современной буржуазной моралью, задыхаются и наполовину умерщвляют человека, вынуждая его дезавуировать проявления жизни собственного тела. Своеобразной вершиной освобождения становится сексуальная революция, подлинное и глубокое искусство оказывается в стороне от нее, но предшествует ей и, реализуя свою автономную истину в мире-

модели, руководит мышлением, которое, в свою очередь, приводит к практике освобождения секса.

Венский акционизм отвечает на вопросы о сексуальности созданием чудовищных даже по современным меркам комунн Отто Мюля: публичные оргии, в которых важную роль играли различные формы насилия, указывали обывателю на то, какие проявления может иметь сексуальность, какова ее динамика и какие структуры субъективности с ней связаны. Радикальные сексуальные практики травмировали художника и его товарищей, но указывали монстру социального на участки человеческого тела, взаимодействие с которыми трансформирует субъективность и позволяет ей выразить свою истину. Творчество венских акционистов перевело акционизм как направление искусства из плоскости осторожного формального поиска в плоскость классического искусства.

Однако интенция к канонизации акционизма прошлого была растворена в акционизме настоящего. Отсылающий к современности жест пребывает в жёсткой сцепке с политикой, в свою очередь интерпретирующей в логике власти, действующей в рамках диспозитива сексуальности. Так, эстетическая провокация становится заложником унаследованного у викторианства, проигнорировавшего все волны студенческих бунтов и сексуальных революций целомудренного ядра политики как системы ограничивающей публичности, которая присваивает любое социальное действие, предполагающее внешний эффект.

По Канту эстетическая способность, как составная часть рефлексивной – от особенного к общему – способности суждения, является опосредующей между познающим рассудком (знание, философия), представленным категорией прекрасного, и практическим разумом (мораль, этика), оперирующим возвышенным. Эта способность реализуется только в сознании субъекта, где сущее оценивается с позиций должного. Здесь свобода находит свою реализацию через акт сотворения: «Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т.е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум» [4, 234]. В области морали же свобода понимается как «необходимость через свободу». Пересечение между нашедшей выражение в политике моралью и искусством диктуется общей органической структурой, где государство понимается как «политический статус народа», а народ определяется как общность, определяемая территориальной замкнутостью и приоритетом данного статуса.

Борис Гройс утверждает, что эпоха авангарда открыла искусство в качестве универсальной неспецифической практикой, особой модальности социального [3, 34]. Акционизм действительно оказывается принципиально публичен, воплощая демократическое устремление создать благоприятные условия для всеобщего со-участия. Искусство в трактовке Канта не является предметом истины; его вариативность представляет не что иное, как

субъективный релятивизм, набор подходов, напоминающий герменевтический инструментарий. В этом очевидная близость с другой стороной политики, стремительно удаляющейся от категорического императива и какой-либо этической определённости.

Между тем в своем «Бытии и событии» Бадью не просто возвращает предикат истинности эстетическим артефактам, но и подчёркивает радикальную необходимость различения четырёх типов источников истин: искусства, политического, математики и любви [7]. Четыре типа источника истины – это четыре языка, на которых истина говорит, а значит, четыре системы координат, в рамках которых судят о судьбе истины, не только учитывая, была ли эта истина произведена, но и каким образом эта истина может быть этически оценена. Событие обеспечивает формирование разрыва в повторении; процесс истины всегда начинается с события, врывающегося в логику реальности и производящего изменения в ней; судьба истины есть судьба этих изменений, сдвиг в траектории, устойчивость следа от события.

Инэстетика позиционируется Бадью как новый тип взаимоотношений философии и искусства. После господства дидактической схемы, определявшей истине внеположенную позицию по отношению к искусству, романтической, утверждавшей искусство в качестве субъекта истины, но подчиняющий его философии, классической, отказывавшей искусству в любых отношениях с истиной, но обосновывающей её терапевтический эффект, инэстетика подчёркивает принципиальную способность искусства производить истину независимо.

Ещё один путь эмансипации искусства определяет этическая позиция А. Бадью, лежащая в поле преодоления дистанции между субъектами и порождающая деление на своих и чужих. Её суть такова: стань таким, как я, и я стану уважать твоё отличие [2, с. 44]. Одновременно с известной этической заряженностью эта формула содержит в себе призыв к опосредованному насилию над субъектом, суть которого в искажении его идентичности им самим [1, с. 74–86]. Признание сходства с политическим жестом даёт возможность художественной акции заявить о себя как о чём-то внеположенным по отношению к политике.

Разграничение политического и искусства, обращение к концепции Карла Шмитта позволяет говорить не только о сущностном различии этих двух сфер по отношению к феномену акционизма, но и раскрыть аспект телеологической разнородности в отношении политического и искусства. Война как наиболее радикальная эманация захлестывает область морального сознания, обостряет до потери смысла эстетические противоречия: «Всякая противоположность — религиозная, моральная, экономическая или этническая, — превращается в противоположность политическую, если она достаточно сильна для того, чтобы эффективно разделять людей на группы друзей и врагов» [6, с. 32]. Разделение на друзей и врагов не является символическим или номинальным, а определяет для субъекта место в

системе различий, отрицающее экзистенцию Другого. «Друг/враг» как маркер политического не нуждается во внешних оценках, внешних по отношению к собственной сфере действия – моральных (добрый/злой), экономических (рентабельный/нерентабельный) или эстетических (прекрасный/безобразный). Эстетические противоречия, складывающиеся в искусство, напротив, не обладают столь высокой степенью ассоциации и диссоциации и гарантируют существование в области публичного вне опасности смещения в область политического.

Автономизация сферы искусства создаёт гетерогенную плоскость, где конфликт между взглядом и отражением, художником и материалом, концептом и воплощением важнее интерсубъектной диалектики, столкновение позиций в рамках которой не может быть естественным образом доведено до уровня экзистенциальной напряженности. Совершение самого творческого акта в искусстве остается самоцелью, как и в философии, несет в себе множественность, но множественность, не отсылающую к другим концептам, а выступающую, скорее, как точка сборки статистических и динамических следов и актов с помощью тех или иных техник.

Акционизм, таким образом, определяется различным образом через характер события акции – активно ищущей отклик в социальном, стремящей стать не только событием не для субъекта желания, а для субъекта действия. Политическая акция обращена к массе и призвана произвести деконструкцию, а затем восстановление на новых основаниях социального. Под прицелом политической акции – в логике публичного со-жительства – не жизнь человека, но жизнь сообщества, в отличие от акции эстетической, для которой сдвиги в структуре субъекта важнее изменений логики интерсубъектного взаимодействия.

### **Литература:**

1. Бадью А. Единица делится надвое // Синий диван. 2004. № 5.
2. Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла. СПб., 2006.
3. Гройс Б. Политика поэтики. М., Ad Marginem, 2012.
4. Кант И. Критика способности суждения. СПб.: Наука, 1995.
5. Переверзева М. Хэппенинг // Музыкальная культура США XX века. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007.
6. Шмитт К. Понятие политического // Политология: хрестоматия. М.: Гардарики, 2000.
7. Badiou A. L'Être et l'Événement. Paris: Seuil, 1988.